

andreea-maria diaconescu

Université de Bucarest

La nature morte – « fixer l’empreinte du temps »

DANS un entretien avec Michèle Gazier de *Télérama*, Pascal Quignard – écrivain français contemporain gagnant du Prix Goncourt en 2002 – avoue qu’il cherche ses modèles du côté des musiciens méconnus, des peintres érotiques, de tous les artistes laissés-pour-compte de l’Histoire. L’affirmation: « En réalité, je me sens contemporain de tout ce qui est perdu, du perdu » met en évidence le but de son projet scriptural, c’est-à-dire arracher à l’oubli des œuvres et des auteurs victimes de l’injustice des communautés victorieuses, de l’incuriosité des historiens ou de celle des conservateurs, des sceptiques¹.

Le succès du roman *Tous les matins du monde* mis en scène par Alain Corneau et le regain d’intérêt pour la gravure à la manière noire connexe à la parution au roman *Terrasse à Rome* confirment la réussite du projet de Pascal Quignard visant la résurrection des catégories de l’art visuel et des artistes mis à l’écart à cause du fait qu’ils ne comptaient pas parmi les préférés et les préférences du roi et des courtis. En effet, le comportement austère du maître de Sainte Colombe ne rime pas avec la vie étincelante, superficielle et pleine d’apparences trompeuses de la cour de Louis XIV. En même temps, en plein baroque, quand la

¹ M. Gazier, « Entretien avec Pascal Quignard », [dans:] *Télérama*, 7-13 septembre 2002, n° 2747, p. 52-56.

grandeur et la démesure sont les principes qui gouvernent l'art, le peintre Lubin Baugin avec ses natures mortes dont le trait fondamental est la simplicité ne pourrait pas concurrencer avec la force d'expression, la rigueur et le dogmatisme des canons humains des peintures en grand format de Charles Le Brun ou de Philippe de Champaigne, les peintres officiels du roi. Même le paysagiste Claude Gellée le Lorrain ne se compare pas avec ces peintres-là, qui excellent dans la glorification du roi. Sa sereine vision poétique, à remarquer dans les tableaux qui présentent les nobles ruines classiques, était en contradiction avec le goût des courtois qui préféraient les associations aux divinités mythologiques². De surcroît, l'art de Claude le Lorrain confère à ses images une distance qui leur donne une certaine intemporalité, distance agrandie par le fait que les figures qui animent ses paysages sont des êtres de fiction. Ses personnages manquent donc de consistance et de crédibilité par rapport à ceux de Charles Le Brun, mais c'est justement l'absence de réalisme qui l'approche de la technique de Lubin Baugin. Le Lorrain n'édifie pas, à proprement parler, une image de la nature telle qu'elle est. Au contraire, sur la base d'une perception aiguë des jeux mobiles de la lumière, il projette une image de la nature telle qu'elle peut être rêvée dans le calme recueillement du souvenir. C'est en cela que consiste son apport décisif au paysage classique³.

En ce qui concerne la gravure – autre sujet préféré de Quignard se rapportant au XVII^e siècle – celle-ci était considérée comme « un genre mineur, car imitatif », dit Marc Fumaroli⁴. Son rôle était de reproduire des images de la peinture pour les populariser après dans les milieux roturiers. Quignard met en évidence ce trait de la gravure

² E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006, p. 318.

³ B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 407.

⁴ M. Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 11.

en faisant de Meaume l’adjoint de Claude le Lorrain dont il retiendra la délicatesse pour travailler les paysages. Chez Quignard, la gravure acquiert un rôle important grâce à son statut d’« extension de la mémoire »⁵. C’est pourquoi elle lui semble être le moyen le plus approprié de reconstruire la biographie d’un artiste imaginaire, Geoffroy Meaume, car sa vie soit découle naturellement de la description d’une gravure, soit elle y aboutit.

Fidèle à son désir d’être le plus périphérique possible, Quignard ne se résume pas au seul art français. Il aborde dans *La Frontière* un sujet qui impressionne par son exotisme à double niveau : de l’histoire d’amour et de vengeance placée à l’époque de la formation du Portugal et de l’œuvre d’art qui engendre le récit, notamment les azulejos, variété particulière de céramique qui a largement dépassé au XVII^e siècle la simple fonction utilitaire et le rôle d’art ornemental. Les murs couverts d’azulejos du palais Fronteira de Lisbonne construit dans la deuxième moitié du XVII^e siècle sont révélateurs pour la relation profonde qui a existé entre l’azulejo, l’architecture et la ville portugaise⁶. Quignard contribue ainsi à faire connaître et à interpréter pour le public un art qui resterait autrement l’apanage d’une seule civilisation. L’écrivain réussit à arracher à l’oubli un autre domaine jugé mineur, l’ornementation, un art qu’on ne remarque plus à partir du XX^e siècle, selon l’affirmation d’Ernst Gombrich⁷.

Dans *Tous les matins du monde*, Sainte Colombe et le jeune Marin Marais qui rendent visite au peintre Lubin Baugin le découvrent en plein processus de création d’un tableau qui s’encadre dans la catégorie des natures mortes :

⁵ J. Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 51.

⁶ *Les azulejos portugais* sur <http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/fr/sec18a.html>.

⁷ E. H. Gombrich, D. Eribon, *Ce que l’image nous dit. Entretiens sur l’art et la science*, Paris, Éditions Cartouche, 2009, p. 145.

Le peintre était occupé à peindre une table : un verre à moitié plein de vin rouge, un luth couché, un cahier de musique, une bourse de velours noir, des cartes à jouer dont la première était un valet de trèfle, un échiquier sur lequel étaient disposés un vase avec trois œillets et un miroir octogonal appuyé contre le mur de l'atelier.⁸

En abordant indirectement la problématique des natures mortes, Pascal Quignard se place dans le lignage de Marcel Proust qui, dans l'ouvrage *Chardin et Rembrandt*, trouve dans les natures mortes le socle de sa propre poétique : fixer l'empreinte du temps⁹. Une expression du XVII^e siècle résume pour Quignard le charme de ces tableaux envoûtants : les natures mortes sont des peintures coites. En effet, ce que l'on appelle aujourd'hui improprement natures mortes avait pour nom à cette époque-là « vie coye », la vie tranquille. Ces termes ne caractérisent pas un genre, ils traduisent l'aspiration spirituelle de ces tableaux¹⁰. Quignard les définit métaphoriquement dans *Georges de La Tour* : « Au XVII^e siècle on nommait "peintures coites" ce que nous nommons "natures mortes". Ce sont des peintures coites. Elles se taisent jusque dans leur sens. Comme un papillon ou un scarabée qui rôtit ses ailes à la chandelle, c'est une femme qui s'épuce. On entend dans le silence le grésillement du silence ; une attention inexplicable envahit celui qui voit ; et on en fait oraison »¹¹. Pascal Quignard redonne ainsi de l'éclat à une formule passée d'usage. L'adjectif « coi », qui est actuellement présent uniquement dans des locutions figées, reprend

⁸ P. Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 2000, p. 59-60. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation TMM, la pagination après le signe abrégé.

⁹ C. Maurisson, A. Verlet, *Écrire sur la peinture*, Paris, Gallimard, 2006, p. 107.

¹⁰ A. Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 252.

¹¹ P. Quignard, *Georges de La Tour*, Paris, Gallimard, 1993, p. 60.

droit de cité. La peinture se tient coite, muette et immobile, d’où dérive son caractère énigmatique. Elle est le silence réalisé. L’écrivain souligne l’idée que cette expression qui se confond avec le *still life* anglais désigne au Grand Siècle le genre de la nature morte¹².

Un détour pour rappeler l’importance de ce genre dans la peinture occidentale s’avère nécessaire pour comprendre les choix de Quignard. L’ouvrage dirigé par Alain Tapié, *Les Vanités dans la peinture du XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption* constituera une aide précieuse dans cette démarche.

L’expression « nature morte » a été créée en 1756, mais elle remonte à l’Antiquité avec le peintre grec Zeuxis, célèbre pour avoir peint des raisins d’une ressemblance si parfaite avec la réalité que les oiseaux s’y étaient trompés. Dans ce genre, la représentation des objets revêt toujours un sens symbolique ou religieux. Au XVII^e siècle, la nature morte conserve un sens allégorique et religieux en étant une méditation sur le temps et la résurrection. Au XVIII^e siècle, Chardin révolutionne le genre en s’attachant à la reproduction picturale du motif¹³.

Ce type de peinture se propose de représenter ce qu’on appelle les « vanités », c’est-à-dire des objets du monde auxquels il faut renoncer en mourant, ce qui illustre le thème extrait de l’Écclésiaste, *Vanitas vanitatis*. Les Vanités sont donc des compositions où l’on rencontre le plus fréquemment des symboles du temps et de la brièveté de la vie, de la mort et de la Résurrection tels que des fleurs, des sabliers, des crânes. Parfois, on entasse sur la même table tout ce qu’il faut quitter et perdre un jour : verreries splendides, horloges de prix, colliers de perles, ornements d’or, instruments de musique et jeux. Vanité mélancolique et énigmatique au nord, passionnée et

¹² D. Rabaté, *Pascal Quignard – étude de l’œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 77.

¹³ A. Goliot-Lété et al., *Dictionnaire de l’image*, Paris, Éditions Vuibert, 2008, p. 248.

extatique au sud, elle est une œuvre ouverte qui permet des interprétations diverses. Son sens religieux initial a été sécularisé et laïcisé dans la société néerlandaise et flamande calviniste qui combine les plaisirs du monde avec la recherche de la rédemption. Issue d'un contexte politico-religieux des plus complexes et contradictoires, la Vanité réunit en une représentation allégorique du Temps et de la Mort autant de registres de pensée que de systèmes intellectuels propres aux différentes classes sociales. Produit de l'art, de la richesse et du pouvoir, le raffinement apporté aux représentations des objets propres à la Vanité expose la contradiction entre l'esprit inventif de l'homme et l'accumulation des biens auxquels il faut renoncer pour accéder, par la mort, à la rédemption.

Selon la statistique, la Vanité qui triomphe au XVII^e siècle serait principalement nordique et même bien plutôt hollandaise. Son succès réside dans la manière claire, concrète et détaillée de dire qu'il faut renoncer aux plaisirs du monde. En effet, plus la nature morte est somptueuse, avec ses coupes dorées, ses fruits épanouis, la découpe parfaite d'un instrument de musique, plus poignante est la sensation de caducité, de mort qui inciterait au renoncement.

La Vanité est une allégorie des deux voies. Elle met en évidence la contradiction, la mutation, le passage de l'humain au divin et du corps à l'esprit, tel qu'on le voit dans *Tous les matins du monde* où le *Dessert de gaufrettes* de Lubin Baugin facilite le retour temporaire du spectre de la femme de Sainte Colombe. Loin de fixer l'esprit dans la chair, la vanité porte sur la métamorphose, l'instabilité des formes du monde et des articulations de l'être, la perte d'identité et de continuité qui le livre sans cesse au changement. La nature morte dit le monde en état de chancellement, la réalité dans son hypostase inconsistante et fuyante, et du même coup, liée à ce statut, la relativité de toute connaissance et de toute morale.

Au premier regard, il paraîtrait que la nature est en état de repos, de quiétude et de silence, en se recueillant toute entière dans chaque fruit, fleur, légume et dans chaque objet pour offrir, avec l’image, leur réalité même dans une transparence qui les livre au regard et à la contemplation. Néanmoins, cette intensification immobile du réel dans la représentation peinte par laquelle la nature morte se transforme en Vanité attire parce que dès lors la nature morte ouvre une sorte de site secret, de lieu mystérieux, vide encore, mais en attente d’une inscription symbolique. En même temps, plus il y a du bien-peint, plus périssable est la réalité dénoncée. Tel est le paradoxe foncier du trompe-l’œil en tant que Vanité infuse à l’état pur. À une esthétique misérabiliste de la brute simplicité, de la réalité apurée et économe qui fait aimer Claesz et Baugin – en harmonie et en corrélation avec les temps appauvris de la Grande Dépression puis de l’après-guerre – succède ainsi pour exalter le trompe-l’œil une esthétique très contemporaine de la complication et de la sophistication visuelle, des jeux pour riches de la médiatisation et de l’abondance moqueuse¹⁴.

Il y a plusieurs courants de pensée qui se croisent en une même Vanité en fonction de la perspective d’interprétation. Ainsi pourrait-on la considérer comme la représentation d’une éthique de la modération, d’une mise en garde contre la fugacité des choses et de l’existence humaine ou bien d’une injonction à croire à la vraie vie, celle prônée par la religion, derrière l’inévitable réduction au néant qui dévalorise les plaisirs terrestres. Par conséquent, le concept de la Vanité est polymorphe. Il se déploie dans une aire de conscience comprise entre les manifestations de l’illusion et du vide et les conséquences nécessaires que l’homme peut en tirer pour conduire sa vie, accomplir l’offrande et transcender la temporalité des choses terrestres.

¹⁴ A. Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle...*, op. cit., p. 56-57.

Même si les représentations symboliques des vanités du monde ne s'encadrent pas en entier dans des catégories strictes, l'historien de l'art Ingvar Bergstrom, cité par Alain Tapié, a divisé en trois groupes les tableaux abordant la vanité du monde et l'espoir de la résurrection : a) la Vanité du savoir, reconnaissable à la présence des livres et des références générales à l'art ; b) la Vanité des richesses et du pouvoir, facilement identifiable grâce à la représentation de l'argent, des bijoux, des armes et des sceptres ; c) la Vanité des plaisirs exprimant la futilité du monde par la présence des pipes, du vin, des instruments de musique, de la nourriture et des jeux¹⁵. Si la première catégorie se penche sur le caractère éphémère des biens terrestres, le second groupe évoque l'état transitoire de la vie humaine à l'aide de squelettes, de mesures du temps, de bougies, de lampes et de fleurs, parfois fanées pour exprimer le vieillissement. En général, les fleurs sont le symbole de la brièveté de l'existence et, par extension, de la déchéance¹⁶. Enfin, la troisième catégorie contient des symboles de la résurrection et de la vie éternelle : épis de blé, couronnes de laurier.

Chaque tableau présente souvent la majorité des idées conductrices, c'est-à-dire le temps qui passe, la mort et la rédemption, la vie brève et la vacuité des biens matériels. Toutes se subordonnent au thème fondamental de la fragilité humaine qui est exprimée d'une manière très réaliste. La peinture exacte des choses ouvre ainsi la peinture occidentale aux premières découvertes du réalisme. Ce que le peintre peint, c'est le monde tel quel, ici et maintenant, en l'investissant du pouvoir de témoigner pour une certaine époque. La nature morte acquiert de la sorte une valeur d'extension de la mémoire dans sa qualité d'image-objet. Elle ne glorifie certes pas les puissants du jour ni le christianisme, comme le font la peinture d'histoire

¹⁵ *Ibidem*, p. 212.

¹⁶ J. Hall, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, Gérard Monfort, 1994, p. 277.

et la peinture religieuse. La nature morte ou la peinture coite montre, avec simplicité, la présence éphémère et l’apparaître provisoire du monde à un moment donné¹⁷.

En ce qui concerne les peintres qui ont contribué à l’établissement de la nature morte en tant que genre à part, il faut souligner la renommée du Harlémois Claesz, qui a lancé un véritable courant de création en France avec Linard, Lubin Baugin et toute la constellation des peintres dits de la Réalité, Le Nain et La Tour. Tous sont représentatifs pour la peinture du XVII^e siècle français, réaliste avant la lettre, jusqu’à en devenir le vecteur d’une mythique tradition française.

Pascal Quignard s’inscrit parmi ceux qui participent précisément à ce processus de redécouverte et de remise en valeur des œuvres artistiques de quelques-uns de ces peintres condamnés à l’oubli à cause de la disparition temporaire de toute trace de leur création (voir Georges de La Tour) ou à cause de jugements critiques défavorables (voir Lubin Baugin). Dans *Les Escaliers de Chambord*, il mentionne aussi une Vanité peinte par un Anversois, Mathijs Van den Berghe, *Enfant mort parmi ses jouets*. C’est sur cette dernière que nous nous pencherons avant d’analyser le spécifique d’emploi de la nature morte dans *Tous les matins du monde*.

Après avoir réussi à attirer temporairement l’attention de sa mère qui lui parle pour quelques minutes au cours de la fête du Nouvel An à Korte Gasthuistraat, Edouard se retire dans un salon tranquille pour célébrer sa victoire en silence :

Il s’assit. Au-dessus du buffet, il y avait un admirable « Enfant mort parmi ses jouets », une des dernières toiles de Mathijs Van den Berghe, daté de 1686. Edouard but la coupe de champagne en regardant avec une attention soutenue, les yeux fous de bonheur. Il songeait aux plaisanteries que n’auraient pas manqué de faire Roza ou Pierre ou Francesca, ou Laurence

¹⁷ D. Rabaté, *Pascal Quignard – étude de l’œuvre, op. cit.*, p. 58.

ou Péquenot ou John Edmund Dend s'ils avaient vu cette toile, cette Vanité aux couleurs si vives et douloureuses.¹⁸

Si en général la Vanité contient en subsidiaire l'idée de la mort, la toile de Van den Berghe rassemble sur la même scène la mort déjà survenue et l'allusion à la futilité des plaisirs terrestres qui, dans ce cas, est représentée par les jouets. Les couleurs vives sont en contraste avec l'immobilité du paysage et accentuent l'idée de l'irréversible. C'est pourquoi elles sont perçues comme douloureuses. L'attention avec laquelle Edouard Furfooz contemple la Vanité après avoir ressenti un bonheur si intense constitue un indice discret pour le déroulement de l'action qui révélera la mort de la petite Flora et le refuge d'Edouard dans les jouets. Ainsi, la mention apparemment gratuite de ce tableau acquiert-elle la valeur d'*ekphrasis* anticipatoire.

Les peintures mortuaires d'enfants ne sont pas inhabituelles. En fait, on trouve dans les musées de Belgique et des Pays-Bas plus d'une trentaine de portraits d'enfants morts richement parés. Le corps est exposé sur un lit. Soit dans une position de sommeil avec le drap ramené sur le bas du corps, avec ou sans décorations ; soit le corps est entièrement visible et il est en général décoré de fleurs et de feuillages. On connaît une toile de 1658 signée par Mathijs Van den Berghe conservée à présent au musée Rubens. Van den Berghe peint à Anvers un bébé sur un somptueux lit d'apparat, portant à la main une palme, pour signifier qu'il a gagné le ciel comme un martyr¹⁹. Cette Vanité s'encadre dans la troisième catégorie établie par Ingvar Bergstrom, où la présence du laurier, de la

¹⁸ P. Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 2002, p. 316-317. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation EC, la pagination après le signe abrégatif.

¹⁹ M-F. Morel, « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVI^e-XIX^e siècles) », SIAP. *Servei d'investigacions arqueològiques i prehistòriques*, dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo...0.

palme, des épis de blé symbolisent la vie éternelle et la rédemption.

Toujours dans le roman *Les Escaliers de Chambord*, le protagoniste s’imagine peindre à un moment donné une Vanité en manière moderne :

Il était dans une petite boutique en bois dans le village de Eick. Il trempait un pinceau à deux poils dans un godet de vermillon ou d’or. Il rehaussait un retable, un livre d’heures, une Vanité sublime. Par exemple, une Vanité de vingt centimètres carrés avec une tasse de café, un crâne de mort, un pédoncule de cerise – et une main tranchée étreignant un pull-over vraiment chaud, angora, aussi doux que la fourrure d’un chat ou que le ventre d’un enfant. (EC, 27)

Le rôle de l’*ekphrasis* dans ce fragment, c’est de créer un tableau, tandis qu’en général elle décrit un tableau déjà fait. Le crâne de mort qui suggère le retour de l’homme à l’état minéral est un symbole inéluctable dans les Vanités du XVII^e siècle. La finalité qu’il implique est le *memento mori* à cause de son apparence privée de toute sa chair, de sa peau et de ses nerfs²⁰. À l’exception du crâne, tous les éléments sont modernes : la tasse de café remplace le vin qui désignait les plaisirs terrestres, de même que le pédoncule de cerise qui se substitue à un fruit. En revanche, la main tranchée étreignant le pull-over paraît être un détail morbide, mais en le mettant en rapport avec la légende de la création d’Anvers, nous constatons que les éléments qui composent la Vanité sont extraits des pensées et de la réalité immédiate du personnage.

Pour conclure, chez l’auteur choisi, la nature morte – réelle ou imaginaire – accomplit des fonctions diverses : d’une fonction esthétique et historique jusqu’à celle de liaison de l’humain au divin et de l’âme à la chair en passant par celle de signe d’une perte. Mais ce qui est le plus important, c’est que la nature morte constitue

²⁰J. Aumont, *Matières d’images*, Paris, Images Modernes, 2005, p. 43.

une projection muette de la mémoire qui se bloque sur un événement significatif pour l'évolution de certains personnages des romans de Pascal Quignard. C'est pourquoi on peut considérer qu'elle fixe « l'empreinte du temps », pour reprendre l'expression de Marcel Proust.

BIBLIOGRAPHIE :

- Aumont J., *Matières d'images*, Paris, Images Modernes, 2005.
- Candau J., *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Fumaroli M., *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998.
- Gazier M., « Entretien avec Pascal Quignard », [dans:] *Télérama*, 7-13 septembre 2002, n° 2747.
- Goliot-Lété A. et al., *Dictionnaire de l'image*, Paris, Éditions Vuibert, 2008.
- Gombrich E. H., *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006.
- Gombrich E. H., Eribon D., *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Éditions Cartouche, 2009.
- Hall J., *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, Gérard Monfort, 1994.
- Lamblin B., *Peinture et temps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- Les azulejos portugais* sur <http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/fr/sec18a.html>.
- Maurisson C., Verlet A., *Écrire sur la peinture*, Paris, Gallimard, 2006.
- Morel M.-F., « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVI^e-XIX^e siècles) », [dans:] *SIAP Servei d'investigacions arqueològiques i prehistòriques, dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo...0*.
- Quignard P., *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 2002.
- Quignard P., *Georges de La Tour*, Paris, Gallimard, 1993.
- Quignard P., *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 2000.
- Rabaté D., *Pascal Quignard – étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.
- Tapié A (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris, Albin Michel, 1990.

Still life – fix the imprint of time | abstract

Pascal Quignard – contemporary French writer winner of the Prix Goncourt in 2002 – admits he seeks his models on the side of unknown musicians, erotic painters, all artists left out of account history. Indirectly addressing the issue of still lifes, Pascal Quignard located in the lineage of Marcel Proust, who defines the still lifes in his book *Chardin and*

Rembrandt, as the way to fix the imprint of time. An expression of the seventeenth century that Quignard summarizes the captivating charm of these paintings: still life paintings are *coites*. In fact, what is now called improperly still lifes had to name this time “life coye” quiet life. These terms do not characterize a genre, they reflect the spiritual aspiration of these paintings.

Keywords | still life, enigma, silence, vanity

Andreea-Maria Diaconescu est enseignante de roumain à Bucarest et docteur en philologie depuis 2011, suite à la soutenance d’une thèse concernant *L’image et la mémoire dans l’œuvre romanesque de Pascal Quignard* à l’Université de Bucarest. Celle-ci est le résultat de trois années de travail assidu, dont la deuxième passée à Paris IV-La Sorbonne en tant que doctorant chercheur. Cela a été aussi l’occasion de rencontrer l’auteur lui-même lors d’un colloque et de lui demander des renseignements supplémentaires concernant le sujet choisi.